Rok IV. Warszawa, 1 Października 1911 r. № 19. (Ogólnego zbioru № 73)



Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50.

Numer pojedyńczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

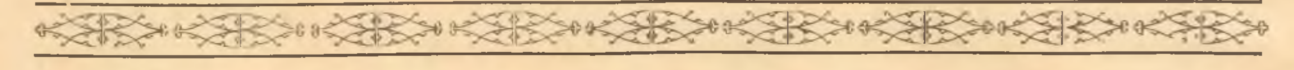
Telefon Redakcji № 188-75.

TREŚĆ NUMERU 19.

Wspomnienia historyczne.

(Od 1 — 15 października).

1 października	1865	ur. się Dukas.
3 „	1852	um. Onslow.
3 „	1907	um. Reisenauer.
4 „	1900	wystawienie „Janka“ Żeleńskiego we Lwowie.
7 „	1825	um. Bortnjański.
7 „	1765	ur. się ks. Ogiński
8 „	1857	wykonanie w Warszawie symf. Dobrzyńskiego.
8 „	1834	um. Boildieu.
8 „	1862	ur. się Sauer.
9 „	1835	ur. się Saint-Saëns.
9 „	1867	um. Ign. F. Dobrzyński.
10 „	1813	ur. się Verdi.
10 października	1863	ur. się Ziloti.
10 „	1889	um Henselt.
11 „	1896	um. Bruckner.
11 „	1830	wykonano po raz I koncert e-mol Chopina.
12 „	1852	ur. się Mat. Friedländer.
12 „	1855	ur. się Nikisch.
13 „	1734	ur. się M. Kamieński.
14 „	1894	odsłonięcie pomnika Chopina w Żelazowej Woli.
15 „	1818	ur. się Dreyschock.
15 „	1862	ur. się Ansorge.
15 „	1900	um. Fibich.





Rok IV. Warszawa, 1 Października 1911 r. № 19. Ogólnego zbioru № 73



Przegląd Muzyczny

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



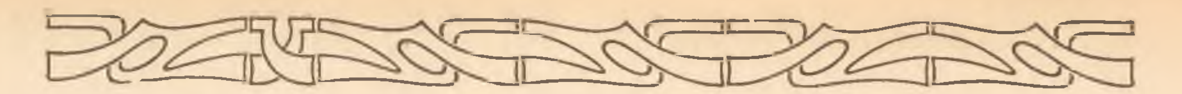
Dr. JÓZEF WŁADYSŁAW REISS.

Dramat muzyczny Ryszarda Straussa.

Powiedział jeden z najgorętszych wielbicieli Straussa, że Strauss nie jest nawskroś naturą dramatyczną. Jeśli zważymy, że dzisiaj Strauss jest najwybitniejszym przedstawicielem nowoczesnego dramatu muzycznego, to zdanie to wyda nam się chyba śmiałym paradoksem, rzuconym może dla rozognienia w wir walki, toczącej się dzisiaj o twórczość Straussa z równem roznamiętnieniem, z jakiem w swoim czasie walczono przeciw Wagnerowi. Tymczasem, jeśli się głębiej wniknie w treść przytoczonego zdania, nie da się zaprzeczyć, że ten paradoksalny na pozór sąd nie pozbawiony jest słuszności: twórczość dramatyczna bowiem Straussa wyrosła z ducha twórczości symfonicznej, jako jej ostateczna konsekwencja. Straussa-dramaturga nie można zrozumieć i wyobrazić sobie bez jego twórczości symfonicznej—orkiestralnej.

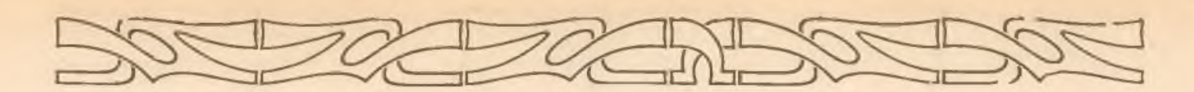
Strauss, wykształcony na klasycznych wzorach i przejęty wpływem Brahmsa, przez długi czas stał zdala od postępowych prądów, skrystalizowanych w muzyce Wagnera i Liszta; zasadniczy przełom w jego poglądach estetyczno-muzycznych dokonał się za sprawą Aleksandra Rittera, entuzjastycznego apostoła wagnerowskich idei: wstąpiwszy na drogę neoromantyzmu, stał się Strauss fanatycznym zwolennikiem postępu i radykalnym przedstawicielem „modernizmu“ w muzyce.

U schyłku XIX stulecia nastąpił znamienny zwrot w życiu i w sztuce: obudziła się tęsknota za nowemi wartościami uczuciowemi, odwrócenie się od realnego bytu, pragnienie samotności i ucieczka w świat idealny, szukanie nastroju, metafizyczna tęsknota, urastająca w mistyczną ekstazę; życie i sztuka przybrały wizjonerski, mistyczny ton. Nieokreślone stany, pełne przeczuć tajemnych, mroczne nastroje—oto treść poezji, która swe ponure skrzydła rozpięła nad duszą pokolenia. Malarstwo impresjonistyczne starało się nie zapomocą ostrych konturów, lecz przez zatarcie wyrazistych linij, przez subtelny koloryt delikatnych odcieni wywołać miękki nastrój uczuciowy, pełen dziwnego uroku: obraz, spowity nieuchwytną mgłą, odsłania jakby odległe zaświaty, budzi wizjonerski ton. Z tej sfery uczuć zaczerpnęła i muzyka nowych ożywczych zdrojów i nowych pierwiastków dla swego wyrazu. Podobnie jak malarstwo, tak i nowa muzyka, pragnąc otworzyć nową treść uczuciową i nastrojową, musiała położyć nacisk na koloryt dźwięków, *na barwę muzyczną* w przeciwieństwie do muzyki przeszłości, opartej na prostych, jasno określonych linjach melodyjnych: w miejsce plastyki dawniejszej muzyki wyłania się nastrojowy *impresjonizm muzyczny;* muzyka staje się sztuką wnętrzną, intymną, mającą odtwarzać nie zewnętrzne przeżycia i ulegać zewnętrznym pobudkom, lecz czerpać swą treść z najpoufniejszych, subjektywnych wrażeń i uczuć, drgnienia duszy własnej przetapiać na dźwięki.



Strauss nawiązał twórczość swoją bezpośrednio do tendencji muzyki „programowej,“ stworzonej przez Berlioza i Liszta. W przeciwieństwie do dawnego poglądu, uważającego muzykę za formę, działającą architektoniką, zmysłowym dźwiękiem, wyrazistą melodją i plastyką, Berlioz i Liszt uważają dźwięk jedynie za środek duchowego wyrazu i z pełną świadomością starają się o wierne odtworzenie i odmalowanie tonami muzycznymi pewnego z góry zakreślonego „programu,“ przyczem Liszt wprowadza na miejsce dawniejszej, schematycznej formy sonatowej, krępującej swobodny lot wyobraźni, nową formę muzyczną: *poemat symfoniczny* (symphonische Dichtung), stapiający poszczególne ustępy instrumentalne w jeden obraz nastrojowy. Strauss przejął formę, stworzoną przez Liszta, wykształcił ją samodzielnie i przeobraził w coś indywidualnie nowego. Podczas gdy u Liszta przeważa styl homofoniczny, budowa „poematów“ jest prosta i nie dość silnie spojona, czasami nawet luźna, koloryt orkiestralny skromny, to u Straussa występuje jako charakterystyczna cecha, bogata, organicznie spojona i psychologicznie umotywowana polifonja i olśniewający przepychem barw koloryt muzyczny. Śmiałe, pełne polotu i namiętnego żaru melodje płyną szerokim, rozlewnym strumieniem, splatają się, przenikają wzajemnie i łączą w polifoniczny organizm, uderzający nieubłaganą logiką i elementarną siłą wyrazu. Struktura tych melodji wyrasta z uczuciowej treści muzyki i wiąże się z ogólnym wyrazem i charakterem utworu: chwilami—to krótkie, zwięzłe motywy, przyoblekające się w coraz to nowe formy, to znowu szerokie, pełne tematy o swobodnej, pulsującej życiem rytmice. Każdy z tematów melodyjnych Straussa posiada charakterystyczną barwę dźwięku; wszystkie te barwne linje łączy Strauss w jedną całość nastrojową, lśniącą nadzwyczaj świetną kolorystyką; na palecie swej posiada Strauss przebogatą skalę barw, których używa nie dla wydobycia niespodzianych efektów kolorystycznych, lecz jako środka do wywołania subtelnych nastrojów i odmalowania uczuć i wrażeń.

Dalszym środkiem, służącym do odtworzenia psychicznego wyrazu, jest w muzyce Straussa dysonansowa harmonja, która w pogoni za charakterystyką nie cofa się przed jaskrawymi efektami kakofonji, będącej niejednokrotnie negacją wszelkich prawideł harmonicznych. Strauss przeprowadza praktycznie zasadę, że dla prawdy wyrazu psychologicznego poświęcić należy piękno, gdyż sfera estetyki obejmuje zarówno pojęcie piękna jak i brzydoty; brzydota więc jest samodzielnym czynnikiem estetycznym, równouprawnionym z pięknem. Z niezrównanym realizmem maluje Strauss najdrobniejsze szczegóły, lecz mimo akcentowania drobnych momentów nie traci z oka całości, pewnym rzutem ogarnia ogólny nastrój i nie popadając w rozwlekły, wodnisty ton, ujmuje myśl i treść utworu w zwięzłą, skoncentrowaną formę: stąd ten znamienny, szeroki gest w kompozycjach Straussa. Opanowawszy z niebywałem wirtuozostwem wszystkie środki muzycznej techniki, nagiął je Strauss do celów charakterystyki muzycznej i nadał im taką zdolność odtwarzania najbardziej skomplikowanych przejawów psychicznych, że jego „poematom symfonicznym“ brak tylko poetyckich słów i widomej akcji, by działały jak — *dramaty*: jest to zatem konsekwencją naturalnego procesu, że Strauss od muzyki symfonicznej zwrócił się do sceny. Jego twórczość dramatyczna rozwija się po linji wyrazistej, wijącej się niemal bez załamań i ogarnia coraz to nowe problemy; główne etapy tej linji rozwojowej wyznacza chronologiczny porządek dramatycznych utworów Straussa. Ażeby należycie ocenić jego dramatyczną twórczość, pamiętać należy, że zanim Strauss wystąpił z pierwszem dziełem dramatycznem, w symfonji „Aus Italien“ i poematach symfonicznych „Makbeth,“ „Don Juan,“ „Tod und Verklärung,“ stworzył własny, indywidualny styl i formę instrumentalną. Mimo to pierwszy jego dramat muzyczny, „Guntram“ (Weimar, 1894), wykazuje tak w koncepcji poetyckiej, jak i w technice muzycznej nietylko silny wpływ Wagnera, lecz wprost daleko idące reminiscencje wagnerowskie. Bohater dramatu, Guntram, należy do religijno-mistycznego związku, którego celem jest obudzenie w sercach ludzkich uczuć miłości zapomocą muzyki i śpiewów. By spełnić jego wysokie posłannictwo i „natchnioną pieśnią głosić słowo Zbawiciela,“ wyrusza Guntram w drogę i przybywa do kraju, wyzyskanego i gnębionego przez bezwzględnego tyrana; tu znajduje pole dla swego dzieła: ratuje życie księżnej Freihildy, pragnącej w nurtach jeziora wyzwolić się z pod ucisku znienawidzonego tyrana, z którym ją łączy nierozerwalny ślub małżeński. Książę, urażony słowami Guntrama, rzuca się na wybawiciela swej żony; Guntram zasłania się mieczem i rani śmiertelnie wroga. Wprawdzie zmuszony, stanął we własnej obronie, lecz dopuścił się zbrodni i złamał regułę swego zakonu; wtrącony do więzienia, rozważa wśród wyrzutów sumienia pobudki swego czynu:

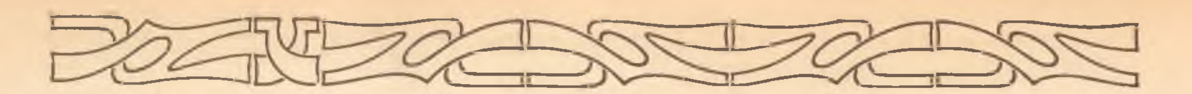


wina jego — zewnętrzna, na pozór zbrodnia, w rzeczywistości przyczyniła się do wyzwolenia ludu z niewoli i wyratowania kobiety z rąk tyrana, lecz Guntram dochodzi do przekonania, że główną pobudką działania była grzeszna miłość do Freihildy i w tem tkwi jego zbrodnia. Pod wpływem tej świadomości dokonywa się w nim potężny zwrot psychologiczny: Guntram poddaje się dobrowolnej pokucie, wyrzeka się Freihildy i w samotnej askezie postanawia zmazać winę swego życia.

Wpływ Wagnera uderzający: przedewszystkiem w myśl zasad mistrza, Strauss nie użył do kompozycji obcego tekstu, lecz sam stworzył poemat, przyoblekając równocześnie słowo poetyckie w dźwięki muzyczne; nadto sam temat zawiera mnóstwo analogji ze światem dramatów wagnerowskich: ów symboliczny związek „apostołów miłosierdzia" przypomina rycerzy św. Grala z „Lohengrina" i „Parsifala," zewnętrzne środowisko w dramacie Straussa, toczącym się w połowie XIII wieku, nadzwyczaj zbliżone do mistyczno-średniowiecznej atmosfery w „Tannhäuserze" i „Lohengrinie." W trzecim akcie „Guntrama," w którym bohater uwięziony analizuje swój czyn, a zatem w rzeczywistości nic się na scenie nie dzieje, lecz akcja dramatyczna ma wyłącznie wewnętrzny, psychiczny charakter, gdyż jest to proces, odbywający się w duszy działającej osoby, tutaj przebija się niewątpliwy wpływ „Trystana." Nawet snująca się przez wszystkie dramaty Wagnera idea wyzwolenia (das Erlösungsmotiv) znajduje swój wyraz i w „Guntramie," gdyż Guntram wyzwala się przez własne postanowienie, by wyrzec się miłości Freihildy, która również poświęca swe namiętne uczucia dla jego szczęścia i zmazania jego winy. I w muzyce „Guntrama" znajdziemy oddźwięk wagnerowskiego stylu, zwłaszcza z „Lohengrina" i „Parsifala": by we wstępie dramatu odtworzyć mistyczny nastrój średniowiecza, przesycony kadzielnym dymem religijnej atmosfery, używa Strauss podobnych, jak Wagner, środków instrumentalnych; scena, w której Guntram wyrusza z zakonu, by rozpocząć swą szczytną działalność i samotny wsłuchuje się w lesie w szum liści i śpiew ptaków, przypomina pod względem sytuacji i nastroju słynną scenę z „Siegfrieda": „Waldweben." Lecz nie da się zaprzeczyć, że mimo tych jaskrawych analogji i reminiscencji przebija się w „Guntramie" wyraźnie własny, instrumentalny styl straussowski: w wyrafinowanej instrumentacji i kolorycie orkiestralnym, a zwłaszcza w strukturze melodyjnych tematów, noszących odrębną cechę, aniżeli „motywy przewodnie" Wagnera, występuje subjektywny ton i wiele samodzielnych pierwiastków o wysokiej wartości artystycznej. Podczas gdy jeszcze w utworach symfonicznych, jak przedewszystkiem w poemacie „Śmierć i wyzwolenie", Strauss nurza się w chromatyce, przejętej z Wagnera, to w motywach „Guntrama" przeważają formy djatoniczne, pełne prostoty i świeżości, o indywidualnie rzeźbionych konturach; w przeciwieństwie do zwięzłych i z precyzją ujętych motywów wagnerowskich, mają melodyjne tematy Straussa szeroko zakreśloną, przepyszną linję, odznaczającą się patetycznym gestem.

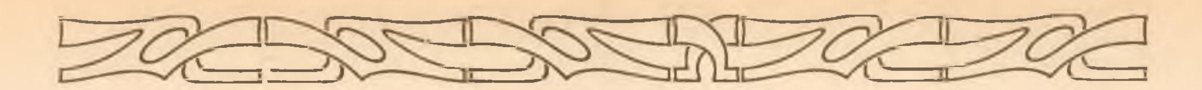
„Guntram" może stanowić najlepszy dowód, że dramat muzyczny Straussa wyrósł z jego twórczości symfonicznej: nie licząc się bowiem ze względami scenicznymi, powierza kompozytor główną rolę orkiestrze, w której tkwi właściwie akcja dramatyczna; pierwiastek symfoniczny góruje wszechwładnie nad dziełem i osłabia niejednokrotnie wrażenie dramatyczne: to jest niezaprzeczonym powodem, dlaczego ze wszystkich utworów Straussa „Guntram," mimo swych zalet i głębokiej wartości muzyczno dramatycznej, dzisiaj zapomniany, zeszedł zupełnie ze sceny. Krzywdzącą przesadą jest to, co mówi R. Louis („Deutsche Musik der Gegenwart" str. 99), że „znaczna część późniejszej twórczości Straussa w porównaniu z „Guntramem" schodzi do śmiesznej komedji i że Strauss, doznawszy niepowodzenia, postanowił za wszelką cenę zdobyć uznanie i w pogoni za błyskotliwym efektem olśniewać i wzbudzać podziw."

Po tej pierwszej próbie dramatycznej wrócił Strauss do twórczości symfonicznej. W poematach symfonicznych: „Zaratustra," „Heldenleben," „Till-Eulenspiegel," „Don-Kiszot," wspiął się Strauss na szczyty zdolności twórczej i uczynił muzykę środkiem technicznym, idącym za najlżejszym podmuchem woli artysty. Dopiero po stworzeniu tych poematów, będących kulminacyjnym punktem straussowskiej twórczości, przystąpił Strauss do drugiego dzieła dramatycznego, które wywołało najsprzeczniejsze sądy, do jednoaktowej komedji muzycznej: „Die Feuersnot" („Wygasły ogień," Drezno 1901), opartej na tekście Ernesta Wolzogena, twórcy i głośnego przedstawiciela współczesnej „Nadscenki" („Ueberbrettl"). Temat utworu zaczerpnięty z podań ludowych. Tłem akcji dramatycznej jest wieczór Sobótek w Monachjum. W rozbawionym tłumie znajduje się obcy przybysz, Kunrad der Ebener, marzyciel-samotnik; porwany ogólną wesołością,



rzuca się i on w wir zabawy: zrywa drzewo z własnego domu, jako ofiarę na Sobótki i kradnie całusa z ust córki burmistrza, uroczej Diemut. Obrażona w swoich uczuciach Diemut poprzysięga mu zemstę; przyrzeka mu, że, skoro wszyscy wyruszą za miasto, by zapalić stos Sobótek, ona wciągnie go w koszu do swojej izdebki na piętrze; istotnie dotrzymuje obietnicy, lecz w połowie drogi zatrzymuje kosz; romantyczny bohater zawisnął między niebem a ziemią i stał się przedmiotem ogólnego pośmiewiska tłumu, zwołanego przez złośliwą mieszczkę. Lecz oto budzi się w Kunradzie czarodziejska moc: uniesiony gniewem, podnosi ramiona i rzuca zaklęcie; w tej chwili gasną w całem mieście światła i gaśnie płonący za miastem stos. Obywateli ogarnia przerażenie i popłoch, zaś Kunrad wygłasza do nich mowę i powiada, że dom, który on dzisiaj zburzył, zamieszkiwał dawniej mistrz Reichhart, który nietylko nie znalazł uznania wśród obywateli, lecz nawet padł ofiarą zawiści; jego dzieło ma dalej prowadzić Kunrad, ale swe szczytne zadanie może spełnić, jeśli zajaśnieje nad nim światło kobiecej miłości. Kunrad pragnie serca pięknej Diemut i oświadcza, że ogień Sobótek zabłyśnie znowu tylko wtedy, gdy mściwa patrycjuszka — odda mu się dobrowolnie. Pod naciskiem ogólnego żądania upokorzona Diemut wciąga Kunrada do swej izdebki, gdzie rozegrać się ma miłosna scena; gdy zniecierpliwiony tłum wyczekuje pod oknami pierwszego blasku, zapalają się światła i ognie w mieście. Bez zaprzeczenia treść niezbyt budująca i drastyczna wytwarza niejednokrotnie sytuację, która trąci kabaretem, lecz zasadniczym tonem utworu jest rys satyryczny: mistrz Reichhart — to Wagner, który wskutek intryg Monachijczyków oddalić się musiał z dworu swego protektora, króla Ludwika II, zaś pod postacią Kunrada ukrywa się sam Strauss, jako spadkobierca i następca Wagnera. Satyra nie ogranicza się tylko do tego momentu, lecz rzucając akcję na tło zmysłowe parodjuje w dyskretny sposób wagnerowską ideę „wyzwolenia przez miłość kobiety.“ Do charakterystyki mistrza Reichharta używa Strauss motywów, zaczerpniętych z „Błędnego Holendra“ i „Nibelungów,“ zaś siebie charakteryzuje motywem z „Guntrama“, podczas gdy filisterskie mieszczaństwo monachijskie znajduje swój wyraz w popularnych piosenkach ludowych. W przeciwieństwie do „Guntrama“, powstałego pod silnym wpływem wagnerowskiego świata, muzyka do „Feuersnot“ odznacza się znaczną samodzielnością i oryginalnością. Odrębną, wybitnie straussowską cechę nosi na sobie kolorystyka orkiestralna i zespolenie owych różnorodnych pierwiastków, ludowych i artystycznych motywów, w jedną organiczną całość; nadto odmiennie od utworów współczesnej muzyki, śpiew traktowany jest tutaj nie jako muzyczna recytacja, lecz płynie szeroką wstęgą rozlewnej, szlachetnej melodji. Ostatnia scena, rozgrywająca się w mieszkaniu pięknej Diemut (Liebesscene), pełna czarownych woni i erotycznego upojenia, urasta do roli samodzielnego „poematu symfonicznego,“ zamkniętego w ramach dramatu. Można się na poetycki tekst utworu patrzeć z dowolnego stanowiska, potępiać go i oburzać się na niemoralny ton i wplecioną w utwór niesmaczną, własną gloryfikację autora, jedno wszelako uznać trzeba, że w dziele tem staje przed nami Strauss, jako niezrównany liryk o przebogatej inwencji, zdolnej dostosować się do każdego nastroju i stwarza muzykę, pełną trafnej charakterystyki, temperamentu i życia.

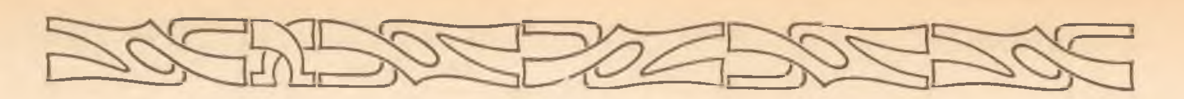
W „Feuersnot“ zadokumentował Strauss—jak trafnie zaznaczył O. Bie — w dyskretny sposób wyzwolenie się z pod wpływu Wagnera. Zupełne zerwanie z Wagnerem nastąpiło w dramatycznem dziele Straussa, w którem najwierniej przebija się jego indywidualny styl i które niezawodnie na długo pozostanie symbolem jego twórczości: mówię o muzyce do Wilde'a „Salomy“ (Drezno, 1905). Prócz nieznacznych skróceń w djalogu, wziął Strauss cały poemat dramatyczny Wilde'a za podstawę swojej kompozycji; wiedziony trafnym instynktem i subtelnem odczuciem, że wszelkie zmiany i przeróbki, podjęte dla celów muzycznych i praktyki scenicznej, rozproszyłyby ów nieuchwytny czar poematu, niemal bez zmiany przetopił słowa poetyckie w dźwięki muzyczne. W kazirodczej, zbrodniczej atmosferze na dworze Heroda żyje Salome, jaśniejąca przecudnym wdziękiem, przejęta wstrętem dla swego otoczenia, pławiącego się w orgjach zmysłowego rozpasania; z pałacu, w którym rozlegają się krzyki ucztujących, wybiega Salome, pragnąc odetchnąć spokojem czarownej nocy. Do uszu jej dochodzi dziwnie uroczysty śpiew: to głos Johanana; jego ascetyczna postać, stercząca wśród tej zgniłej i nawskroś stoczonej atmosfery, jakby symbol nieznanej przyszłości, jego surowa powaga, pełna podniosłej prostoty, budzą w królewnej nieokreśloną nutę uczucia. Spragniona miłości, garnie się do niego i jawnie ofiaruje mu swą miłość; jego opór podnieca ją; coraz natarczywiej pożąda Salome jego ciała, jego włosów, ust. Gdy Johanan, pomny jedynie



swego wysokiego posłannictwa, odpowiada wzgardą na wszystkie jej zabiegi, budzi się w niej tygrysia natura: nie mogąc proroka posiąść żywym, postanawia odebrać mu życie i zdobyć to, czego pragnie. Podczas uczty tańczy; zachwycony i porwany jej zmysłowym urokiem, Herodes przyrzeka jej, że spełni każde jej życzenie; Salome, ogarnięta szałem zemsty, żąda głowy proroka; a gdy dostała w swe ręce ściętą głowę, budzi się w niej namiętne pożądanie: gorącym pocałunkiem miłosnym wpija się w martwe usta proroka. Herodes, który był świadkiem tej sceny, przerażony i przejęty odrazą, rozkazuje swym żołdakom zmiażdżyć ją tarczami. Tę ponurą otchłań zbrodni i przewrotności odmalował Strauss z kongenialną siłą i opromienił blaskiem muzyki, zadziwiającej głębią psychologicznej prawdy; nęcił go kontrast owych dwuch odrębnych światów, anielskiej czystości i zmysłowego wyuzdania, tu bowiem mógł Strauss, niezrównany kolorysta orkiestralny, użyć najświetniejszych barw swej malarskiej palety, by odtworzyć niemi przejmujący demonicznym czarem obraz schyłkowej kultury orjentalnej.

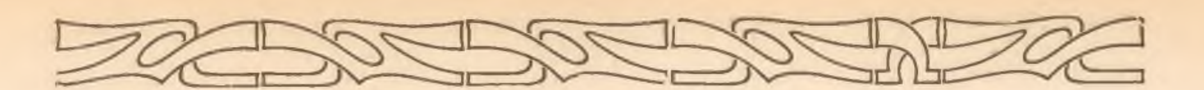
Powszechnie dowodzi się, że poemat Wilde'a porusza problem seksualnego zboczenia „perversité.“ Zarzucano więc Straussowi, że odtworzenie tego problemu zapomocą muzyki sprzeczne jest z wymogami estetyki wogóle, a w szczególności estetyki muzycznej. Podobne zarzuty są—zdaniem mojem—bezprzedmiotowe: artyście nie można zakreślić granic, po których ma kroczyć jego twórczy duch, ni z góry stwarzać prawideł, krępujących jego wyobraźnię i narzucających mu przedmiot jego artystycznej koncepcji. Nie teoretyczne formuły dyktują sztuce prawidła, lecz z żywych dzieł sztuki wysnuwa estetyka teoretyczne wnioski. To jeden powód, dla którego powyższy zarzut odpada; wtóry powód—to fakt, że Strauss nie zamierzał wcale odtwarzać muzyką zmysłowej przewrotności czy zboczenia, lecz biorąc poemat Wilde'a jako poetycki substrat swego utworu, chciał jedynie wyśpiewać własne wrażenia i uczucia, które się w nim obudziły pod wpływem „Salomy“ i owego demonicznego środowiska, pełnego jaskrawych i przerafinowanych kontrastów, zupełnie tak samo, jak genialny, przedwcześnie zgasły rysownik angielski, Aubrey Beardsley, sięgnął do tego samego poematu „po wizje swoich ornamentalnych światów.“ Muzyka Straussa nie jest ani ilustracją tekstu, ani przetworzoną na dźwięki kopją poematu, lecz—tętniącym życiem kawałem duszy, z ducha poematu wyrosłym obrazem, skrzącym się od płomiennych barw. Sam dramat Wilde'a ma—jak powiada Oskar Bie—tyle w sobie muzyki i taki rytmiczny styl, że całość układa się jakby tryptyk muzyczny w trzy kontrastujące nastrojem obrazy, które już z góry nadają dramatowi architektoniczną symetrję.

W muzyce „Salomy“ uderza niezwykłe bogactwo środków technicznych, które kompozytor piętrzy z jakiemś dziwnem upodobaniem i olśniewającem wirtuozostwem. Lecz środki te nie są celem samym dla siebie; to poezja techniki, oddana w służbę dramatycznego wyrazu. Rzecz jasna, że punkt ciężkości dramatu spoczywa w orkiestrze: pod względem liczebnym jest to zespół, z którym nawet wagnerowska orkiestra mierzyć się nie może; skomplikowany organizm, posługujący się nawet nowymi instrumentami, gdyż dawniejsze instrumenty nie wystarczają kompozytorowi do oddania wszystkich intencji; nie licząc się ze stopniem trudności, wymaga Strauss od orkiestry wirtuozowskiego opanowania każdego instrumentu. Z orkiestry wynurzają się tematy i motywy, snujące się przez cały dramat w coraz to nowych instrumentalnych szatach, w najrozmaitszych rytmicznych i tonalnych przemianach. Motywy, występujące w „Salome“—to nie melodje tematyczne, lecz raczej efekty harmonijne i kontrapunktyczne, oparte na świetnej pod względem kolorystyki orkiestralnej polifonji. W porównaniu z motywami „Guntrama,“ a zwłaszcza „Feuersnot,“ motywy, występujące w „Salome,“ są krótkie, bez silnie zarysowanych konturów i rozpływają się we mgle nastrojowej kolorystyki. O „motywach przewodnich“ w znaczeniu wagnerowskiem nie można w „Salome" mówić; przeciwnie, zauważyć można wyraźne zerwanie z zasadą wagnerowską, co pozostaje w genetycznym związku z ogólnym prądem, nurtującym współczesną muzykę: muzyka dzisiejsza odrzuca bowiem schematyczne rusztowanie, zbudowane na „motywach przewodnich,“ uważając je za surogat dawniejszych architektonicznych form muzyki, a natomiast stara się tylko najogólniej podmalowywać psychologiczne tło utworu i rozpływać się w sytuacjach bez wszelkiego schematycznego ograniczenia. Strauss nie zarzuca w prawdzie motywu zupełnie, lecz usuwa go na drugi plan i nie nadaje mu tak wyrazistego rysunku melodyjnego, jak Wagner. Jeden tylko motyw w „Salome“ płynie szeroką wstęgą melodji: motyw Johanana, a raczej uroczysta kantylena, pełna choralnej prostoty i biblijnego patosu; uderza w niej ludowy, romantyczny ton, przypominający melodje Schumanna;



obok niego snuje się drugi, pełen powagi, proroczy motyw, zwiastujący—jak fanfara—zwycięstwo wiary. R. Louis, który wobec muzyki „Salomy“ zajmuje nieprzychylne stanowisko i upatruje w niej tylko „słodkawy sentymentalizm plebejskiej liryki, fałszywy patos i czczą teatralność,“ uważa motyw Johanana za trywjalny i dowodzi, że Strauss w pogoni za efektem, hołdując upodobaniom tłumu, zamierzał ze śpiewu Johanana stworzyć „wdzięczną partję barytonową.“ Jaskrawy kontrast wobec motywu Johanana stanowi śpiew Salomy: w jej motywach drga nuta zmysłowej namiętności, urastającej do demonicznego zapamiętania się i szału; jej obłędny motyw: „Ja chcę twoich ust, Johananie!“ („Ich will deinen Mund küssen, Johanaan!“) oznacza kulminacyjny punkt ekspozycji dramatu. Nawiasem wspomnieć należy, że ten motyw ma nadzwyczajne podobieństwo z motywem, występującym w słynnem Trio A-moll P. Czajkowskiego (op. 50); czy to świadoma, czy przypadkowa reminiscencja, trudno rozstrzygać. Taniec Salomy przed Herodem ujął kompozytor w ramy symfonicznego Scherza, stanowiącego dla siebie zamknięty poemat dramatyczny, skupiający w sobie, jak w pryzmacie, wszystkie promienie dramatycznej akcji. Taniec o charakterze orjentalnym, to istna orgja zmysłów, symbolizująca szalone crescendo namiętnej żądzy, spotęgowanej do obłędnego szału .

W ostatniej części dramatu rozwija kompozytor swe twórcze skrzydła do potężnego lotu: wszystkie motywy, snujące się w ciągu dramatu, splata w polifoniczną całość, lśniącą tysiącem świateł i refleksów i oszałamiającą wprost przepychem barw i czarem melodji. Dawniejsze krótkie, urywane motywy przybierają szerokie, rozlewne formy, płyną pełnem korytem i stają się psychologicznym wyrazem uczuć Salomy, muzyką jej duszy, której struny rozbrzmiewają niepohamowaną orgją pożądania, urastającego do paroksyzmu zmysłowej rozkoszy. Twierdzenie, jakoby Strauss starał się muzyką swoją zatrzeć przykre wrażenie, które budzi w dramacie scena końcowa, odpychająca przewrotnością i grozą i zamierzał wyidealizować postać Salomy, oczyścić ją etycznie z grzechu i dokonać jej „wyzwolenia“ (por. O. Roese: „Salome“ Wegweiser durch die Oper) jest—jak słusznie podnosi R. Louis—bezpodstawne, a przedewszystkiem sprzeczne z ideą dramatu i intencją poety: znaczyłoby to, że Strauss zmienił, wykoszlawił myśl dramatu i nadał jej wręcz odmienne znaczenie, a więc w rzeczywistości nie zdołał przetworzyć na muzykę dramatu Wilde'a. Muzyka „Salomy“ nerwowa, niespokojna, wyemancypowana z pod wszelkiej architektoniki i symetrji muzyki klasycznej, doprowadzona do krańcowej konsekwencji psychologicznej charakterystyki, nie cofa się przed żadnymi środkami, byle tylko znaleźć współdźwięczny ton dla poetyckiego słowa, jego uczuciowej treści, nastroju i myśli: stąd pochodzi owo nieustanne przelewanie się akordów wśród powodzi modulacyjnej bez jasno określonej tonacji, stąd wieczne zmiany rytmu i taktów. Dla plastycznego odmalowania wszelkich intencji kompozytora występują techniczne środki, których daremnieby szukać w dawniejszej muzyce: dysonansowe harmonje, złożone z czterech obok siebie leżących tonów, lub nawet zespoły dwuch różnych tonacji, jak np. w scenie, gdy Herodyada w bezsilnej wściekłości słuchać musi Johanana, gromiącego jej zbrodnicze występki: orkiestra prowadzi równocześnie melodje w dwuch obcych tonacjach D-moll i H-dur; zaś by odmalować grozę i odrazę chwili, w której Salome składa namiętny pocałunek na ustach odciętej głowy, używa Strauss bez najmniejszego skrupułu dwuch skal, biegnących obok siebie w małych nonach, co równa się niemożliwym dla ucha zgrzytom. Możnaby zarzucić, że to wykracza poza granice piękna, że to — chyba nie muzyka; tymczasem owe dysonanse usprawiedliwić się dadzą jako środki techniczne, mające z realistyczną wiernością odtwarzać odrażający nastrój potwornej chwili, a powtóre ze względu na brzmienie czysto fizyczne są one zupełnie możliwe, a nawet nie bez specyficznego wyrazu przez barwę dźwięku, wydobytą z najrozmaitszych instrumentów orkiestralnych, które nietylko łagodzą szorstkość brzmienia, ale zespalają w barwną harmonję tony, wyłączające się zresztą wzajemnie; tu dopiero występuje w całej pełni wspomniany poprzednio impresjonizm malarski i nie opiera jej na czystej, elementarnej podstawie harmonicznej, lecz łączy wprost całe sploty harmoniczne, jakby samodzielne melodje, miesza je ze sobą i stwarza nowy środek, zdolny nagiąć się do wszystkich intencji kompozytora i odtworzyć każdy wyraz muzyczny. Nie da się jednak zaprzeczyć, że wskutek przeładowania orkiestry efektami instrumentalnymi, przytłacza orkiestra niejednokrotnie potęgą brzmienia głos ludzki, tem bardziej, że śpiew, pozbawiony wyraźnego rysunku melodyjnego, ma charakter dramatycznej deklamacji. Od głosu ludzkiego



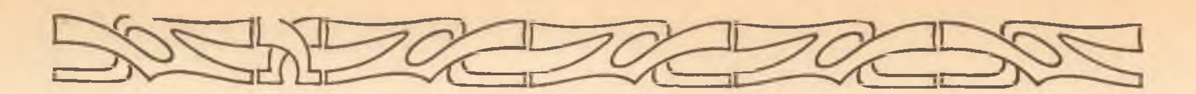
żąda Strauss nadzwyczajnych trudności, posługując się niezwykłymi interwalami i starając się zbliżyć do dysonansu, drgającego w naszej mowie.

Oto są najbardziej znamienne cechy muzyki straussowskiej; niepodobna w ramach pobieżnego szkicu, mającego zresztą charakter informacyjny, omawiać ich szczegółowo, gdyż trzebaby na to wyczerpującej analizy krytycznej, by odsłonić wszystkie właściwości muzycznego stylu i techniki straussowskiej w dziele, będącem najbardziej skomplikowanym utworem nowoczesnej muzyki. I gdy zdawało się, że „Salome" pozostanie wyjątkowem zjawiskiem w literaturze muzycznej, że poza jej zdobycze techniczne posunąć się nie można, stworzył Strauss dzieło, przerastające poprzedni utwór nietylko rozmachem dramatycznej siły i realizmem w odtworzeniu psychologicznych sytuacji, ale i śmiałością w użyciu technicznych środków; tem dziełem to muzyka do tragedji Hugona Hofmanstala: „Elektra." Jeśli w „Salome" są sceny, odpychające przewrotnością i grozą, przejmujące wstrętem, to w „Elektrze" staje przed nami potężny, demoniczny świat, nad którym unosi się widmo zbrodni i krwawi się łuna tragicznej zemsty, świat pełen trwogi i tajemnych przeczuć. Muzyka odtwarza ten tragiczny nastrój z przesubtelną wiernością, każdy odruch psychiczny przetapia na współdźwięczny ton; jest w niej szeroki, potężny gest, jakby tchnienie wyższej siły, przenikającej dramat i mającej z nieubłaganą koniecznością spełnić to, co postanowiło „przeznaczenie." Muzyka „Elektry" rozstraja, wstrząsa, łamie i wywiera takie samo wrażenie, jakiego doznawać musiał Grek starożytny, gdy w teatrze ateńskim wchłaniał te sofoklesowe wizje tragiczne, snujące się przed jego wylękłą wyobraźnią.

Elektra żyje myślą zemsty; jak ścigane zwierzę ucieka w płochliwej trwodze przed ludźmi: w jej duszy tętnią bolesnem echem nieustannie uderzenia topora, którym wyrodna Klitemnestra zamordowała z kochankiem, Egistem, męża swego, Agamemnona. W pałacu królewskim unosi się atmosfera, przesycona wyziewami krwi: gdziekolwiek spojrzeć, wszędzie widma, pławiące się w krwawej kałuży zamordowanego; z nadzwyczajną plastyką maluje muzyka zapomocą jaskrawych dysonansów, staczających się w dół z niezwykłą szybkością ten zbrodniczy, wstrętem przejmujący nastrój. Obłudny, pełen histerycznego demonizmu charakter Elektry przebija się wyraźnie w śliskim, wykrętnym motywie, podczas gdy dla odmalowania grozy i przerażenia, trapiącego Klitemnestrę i scharakteryzowania jej zgniłej, występnej duszy i jej moralnego brudu ucieka się kompozytor do muzycznych środków, na które się nawet w „Salome" nie odważył: są to akordy, a raczej rozdzierające uszy wycia dysonansowe, wynikłe z połączenia nieharmonicznych tonów lub równoczesnego zespolenia dwuch odmiennych tonacji. Wśród tej przygnębiającej, smutkiem i trwogą brzemiennej atmosfery, wyłania się jedyny melodyjny i pogodny motyw, charakteryzujący dzieci Agamemnona i ich świetlaną miłość ku ojcu—to jakby oaza na tem cmentarzysku ludzkiem bez serc i litości.

Elektra pragnie pomścić śmierć ojca: zamordować Klitemnestrę i Egista; to będzie chwila jej trjumfu: na grobie ojca złoży dziękczynne ofiary i zatańczy radosny taniec zwycięstwa z wdzięczności dla bogów. Jedyną nadzieję pokłada Elektra w swym bracie, Orestesie, którego, szarpana nieustanną trwogą, matka usunęła z domu; i oto rozbiega się mylna wiadomość, że Orestes zginął. Zrozpaczona Elektra postanawia sama spełnić dzieło zemsty i wygrzebuje topór, którym zamordowano jej ojca: w tej chwili orkiestra maluje łudząco, jak Elektra, opętana szałem zemsty, kopie coraz gwałtowniej. Lecz wśród rozpacznego zwątpienia zajaśniał pierwszy promień radosny: Orestes żyje— i sam zjawia się w pałacu, by spełnić to, co mu obowiązek nakazuje. W duszy Elektry budzi się nadzieja zwycięstwa: ten sam motyw, który rozbrzmiewa na czele dramatu molowym dźwiękiem jakby bolesne wspomnienie królewskiej przeszłości, teraz występuje w durowej tonacji dla oddania radosnego nastroju i nadziei trjumfu. Orestes wpada do komnaty matki, by tu dokonać czynu zemsty: w najwyższem napięciu niepewności i trwogi łowi Elektra zdławione głosy, dobywające się z wnętrza pałacu i biega ze schyloną głową, jak zwierz w klatce, oszalała z bólu; wszak tutaj rozstrzyga się walka jej życia, tu rozgrywa się dramat jej duszy; z orkiestry wynurza się obłędna figura instrumentalna, ilustrująca dosadnie psychiczny stan Elektry. Orestes zwyciężył. Radość, zmieszana z nienawiścią i trjumfem, dobywa się z niepohamowaną siłą; Elektra rozpoczyna dziękczynny, histeryczny taniec; obłędna szczęściem, wyczerpana trjumfem zemsty, upada wkońcu wśród orgjastycznego wybuchu orkiestry.

W „Elektrze" dotarł Strauss do takiej granicy, że konsekwentny rozwój po tej linji doprowadziłby musiał do negacji zasadniczych podstaw naszej muzyki. Przerafi-



nowanie i przejaskrawienie środków technicznych, nagromadzenie efektów orkiestralnych i barw instrumentalnych, usunięcie melodyjnej linji i zastąpienie jej wyłącznie „melodją harmoniczną,“ słowem lekceważenie wszystkiego, co muzyczne, a oddanie go tylko w służbę dramatycznego i psychologicznego wyrazu, chociażby kosztem piękna, oto—co stworzyła „Elektra“.

I nagle po tej ponurej, wstrząsającej tragiczną grozą i demonizmem muzyce, sprawił Strauss światu muzycznemu niespodziankę, trudną do wytłumaczenia: napisał muzykę do komedji Hugona Hofmanstala: „Der Rosenkavalier“ („Kawaler srebrnej róży“). Ostatni utwór Straussa, skąpany w tęczy srebrzystych harmonji i czarownych melodji, pełnych uroku i finezji, przelewa się od wesołości i humoru i swoim pogodnym tonem dziwnie kontrastuje z nastrojem poprzednich dzieł dramatycznych. Skąd ta zmiana? Sądzę, że należy wytłumaczyć ją sobie ogólnym zwrotem, jaki dokonał się w naszem życiu psychicznem i jaki przenika dzisiaj muzykę: oto niezaprzeczoną jest rzeczą, że nastąpiło przesubtelnienie i przerafinowanie życia, żeśmy zatracili pierwotny zmysł dla zewnętrznego piękna, dla formy, gdyż żyliśmy zanadto wnętrznem metafizycznem życiem. Reakcja była nieunikniona: obudziło się dzisiaj w nas pragnienie prostoty, szukamy zadowolenia zmysłów, znajdujemy upodobanie w samej zewnętrznej formie i technice. Z tych źródeł wypłynął może i czyn Straussa, odwrócenie się od demonicznych światów ducha, a zwrot ku życiu, prostocie i pogodzie [1]).

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Materjały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu.

Część druga 1624—1694 (do objęcia prepozytury przez Jana Porębskiego).

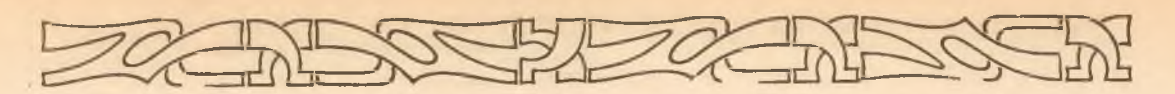
(Ciąg dalszy)

IV.

Rorantyści byli w swem założeniu kapelą wyłącznie wokalną. Była to właściwie mansjonarja różniąca się od bractw tego rodzaju tylko tem, że śpiewała wielogłosowo. Znajdziemy wprawdzie i w „E“ i w „RG“ wskazówki, że współdziałał organista (około r. 1550, E 42 v); za prepozytury zaś Marcina z Mielca, który po Mikołaju Zielińskim był prawdopodobnie, chronologicznie pierwszym zwolennikiem „stilo concertato“ w Polsce, spotykamy sięw rachunkach roranckich z wzmiankami o „oprawie skrzypiec“ i „strunach do skrzypiec“ (r. 1626), lecz są to wzmianki jednorazowe, nie powtarzające się nigdy więcej. Także ów organista w XVI wieku brał udział w produkcjach kapeli tylko w najuroczystsze święta (cf. E 42 v). W muzykaljach roranckich XVII stulecia znajdziemy natomiast kopje utworów z XVI wieku, z dodanym basem cyfrowanym zgodnym zupełnie z basem wokalnym danego utworu, co wskazywałoby na to, że istotnie śpiewali rorantyści utwory a capella z towarzyszeniem organów. Małe rozmiary kaplicy Zygmuntowskiej pozwalały oczywiście tylko na posługiwanie się łatwo przenośnymi organami małego formatu, a więc *portatywem* czyli pozytywem. Zachodzi jednak wątpliwość, czy ten bas cyfrowany byłistotnie rozwiązywany na instrumen-

---

[1]) Wstrzymałem się od wszelkich uwag krytycznych nad ostatniem dziełem Straussa, gdyż wrażenie moje, oparte wyłącznie tylko na znajomości wyciągu fortepjanowego, jest zbyt fragmentaryczne i nieskrystalizowane.



cie, czy też służył jako partytura wzgl. jej wyciąg dla dyrygienta. Za pierwszem przemawiałby fakt, że częsta nieobecność członków kapeli powodowała brak kompletnego zespołu i zastępowanie wakujących głosów instrumentalnemi wstawkami, w sposób jaki rad zastosować w podobnych razach M. Praetorius w „Syntagma" (1619). Lecz i to mogłoby mieć zastosowanie tylko w rzadkich wypadkach. Znajdujemy bowiem w rękopisach wawelskich dowody, że śpiewano w XVII i XVIII wieku tylko a capella. Mianowicie dowodzi tego ilość rękopisów utworów z reguły czterogłosowych; otóż wiele z nich, zachowanych w dubletach, nie ma basu cyfrowanego. Ilość zaś dzieł napisanych z towarzyszeniem instrumentów jest w obecnym przynajmniej stanie zbiorów wawelskich tak mała, że nie wchodzi w rachubę. Pochodzą one *nie z bibljotcki roranckiej kapeli, lecz kapeli katedralnej*, która mogła wykonywać utwory w „stilo concertato", ponieważ skład jej był następujący: 3 soprany, 2 alty, 2 tenory, 2 basy, 1 organista i klawecynista, 3 skrzypków, 1 wiolista wzgl. kontrabasista i 5 do dętych instrumentów (2 puzony, fagot, waltornia i obój). Tych 19 osób mogło wykonywać każde z zachowanych jeszcze bardzo niewielu dzieł wokalno-instrumentalnych. Rorantyści byli wyłącznie wykonawcami dzieł a capella; rękopisy i druki nawet z XVIII wieku (o ile niektóre z nich nie pochodzą z prywatnych kapel) są wyłącznie czterogłosowe, a już pięciogłosowe należą do rzadkości.

Ułożyć program kapeli rorantystów z epoki 1600—1700 nie jest pracą mozolną, ale w każdym razie pozytywną pod względem historycznym. Praca ta może dać podstawę do zbadania zwłaszcza rzymskich wpływów na muzykę polską kościelną w XVII wieku. Utwory śpiewane przez rorantystów podzielimy na obce i polskie. Z obcych dzieł śpiewano wyłącznie włoskie; była to epoka bezwzględnej hegemonji sztuki włoskiej, i dopiero ok. r. 1680 zaznacza się lekki wpływ francuski. Tradycję XVI stulecia zdołali rorantyści podtrzymać, zwłaszcza, że wpływały na to pewne zewnętrzne fakty, w których przyzwyczajenie i wybitna oszczędność w nabywaniu nowych muzykaljów grały pierwszą rolę. Niektóre introity i okolicznościowe (we właściwem tego słowa znaczeniu) utwory, odpowiednie dla rytualnej agiendy roranckiego officjum stale spotykamy na ich programie. (*Dok. nast.*).

DR. ADOLF CHYBIŃSKI.

Z inwentarzy krakowskich 1550—1600 *).

(Przyczynek do dziejów kultury muzycznej w dawnym Krakowie).

„Muzyka w domu" była może najważniejszym czynnikiem w muzycznem życiu mieszczan w Krakowie. Nietylko jednak o Krakowie mozna to powiedzieć. Pouczające są w tym kierunku dzieje muzyki poszczególnych miast niemieckich (Lipsk, Wiedeń, Norymberga, Augsburg, Frankfurt i t. d., skreślone przez wybitnych historyków muzyki jak Sandberger, Kroyer, Mantuani, Wustmann, Schmitz, Valentin i t. d. i miast włoskich napisane przez Gandolfiego, Caffiego, Gaspariego, Canaliego i t. d. Historja muzyki w miastach jest z wielu względów ważna: daje możność stwierdzić rozwój instrumentów i trwałość pewnych kierunków w muzyce, wreszcie rzuca ciekawe oświetlenie na kulturę muzyczną jej stan, jej rozwój lub upadek, utrwala okres trwania pewnych wpływów wewnętrznych i zewnętrznych. Historji muzyki w Krakowie nie posiadamy dotąd. Praca taka jest „muzyką przyszłości". Zbadanie archiwów publicznych i kościelnych, które niekiedy należy dopiero de facto odkryć na nowo (gdyż nie wiedzą o ich istnieniu odpowiednie władze) — nieraz

---

*) Wypisy obecne pochodzą z ksiąg krakowskiego archiwum miejskiego, zwanych „Acta Advocatialia". Wydatną pomoc zawdzięczam w tym wypadku urzędnikowi tegoż archiwum p. Dr. Kazimierzowi Kaczmarczykowi, który uprzejmie wskazał mi na te działy inwentarza archiwalnego, w których możliwe są do znalezienia notatki do dziejów kultury muzycznej w Krakowie. Wszystkie w tej pracy wskazane źródła odnoszą się do „advocatialjów". Cytowany jest tom i strona. Np. 50, 3 oznacza: „Advoc." tom 50, str. 3. Wyciągi z advocatialia będę kontynuował. Inwentarze mniejsze wydaję obecnie; większe zaś z tejże epoki ukażą się osobno.

bezowocne poświęcenie szeregu dni na szukanie i... nieodnalezienie—przeglądanie ostrożne stosu tomów o znacznej często objętości, wymagające wprawy w paleografji—oto nieodzowne warunki powstania dziejów muzyki jakiegokolwiek miasta. *Najnowsze* kierunki w umiejętnościach muzycznych liczą się z koniecznością przeprowadzenia takich studjów, których rezultaty mogą w przyszłości przynieść wiele zmian w poglądach na rozwój muzyki.

„Nie odrazu Kraków zbudowano" — nie odrazu też można zbudować jego dzieje muzyczne. Dziś już jednakże można być pewnym, że dzieje dawne zawstydzą pod niejednym względem stan dzisiejszy.

Materjał wydany tu po raz pierwszy jest cząstką materjału, który autor ogłosi niebawem w pracach dotyczących wpływów obcych na kulturę muzyczną Krakowa od XV—XVII stulecia. Dzielimy ten materjał na dwa działy: wiadomości o instrumentach i o muzykaljach.

I.

R. 1551. Inwentarz Agnieszki Zarszczanki, wdowy po Wincentym Pacifico, Włochu (Advoc. 146, str. 472): *Clavicordi* instrumentum.
R. 1554. Inw. Anny Spiczyńskiej (151, 124): *Cithara* vetusta |cum| linea vrrosa.
R. 1554. Inw. Heleny Sixt (153, 769): *Chordarum ad citaram* pudelko, *Cordarum ad simphonalia* pudelko.
R. 1554. Inw. Krzysztofa Pruskiego (153, 676): *Clavicord* vetus corruptus.
R. 1558. Inw. Stanisława Lerma (161, 970): *Symphonal.*
R. 1560. Inw. Jakóba Ollandera (164, 312): *Fistulae* 29.
R. 1560. Inw. Katarzyny Opocznowej (164, 323): Chelis seu *citara* antiqua, *Clavicord.*
R. 1564. Inw. Mikołaja Schariwalek (tabernator; 170, 420): *Fistulae* 4 vulgo *salamaie*
R. 1565. Inw. Christopheri Owrichter de Wratislavia (kramarz; 175, 257): *Fistularum lignearum* tuzyni 46.
R. 1568. Inw. Laurentego Korcza (178, 1012): *Fistulae* alias *fletnie* 3.
R. 1569. Inw. *Laurenty Organary* (182, 948): *Pedal z klawikordem.*
R 1571—720. Inw. Andrzeja Czarnego (184, 891): *Luthnia* z utrączoną siją.
R. 1573. Inw. D-ra fil. et med. Franciszka Licziowskiego (186, 309): *Luthnia.*
R. 1575. Inw. Stanisława Sefflera:
(190, 713): *pisczalek* starych *fletni, swanczarskich bębnowych* tuzinow 17.
(190, 715): *Instrument* w puzdrze.
(190, 716): Puzdro na *skrzipicze.*
(190, 716): Puzdro do skrzipicz skorką powleczone.
R. 1577. Inw. *Jacobi Ellendi Augustani* (kupiec z Augsburga), feria 6 post Dominicam Invocavit (191, 853).

Pyerwsza skrzynia.

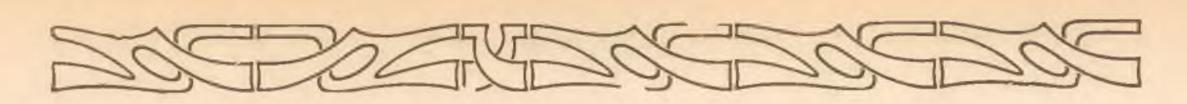
Naprzód. W iednim puzdrze 5 *kornethow.*
Item *Szalamaiow* 10 w puzdrach oprawnich.
It. Puzdro iedno. W nim 4 *pisczalky swanczarskie.*
It. Jedno puzdro a w nim 7 piszczalek swanczarskich.
It. *Czinkow* |kornetów| 5 w iednim puzdrze.
It. Drugie puzdro 5 czinkow w nim.
It. Puzdro à w nim 7 krzywych pisczalek.
It. Drugie puzdro czo w nim *pisczalek krzywich* 8.
It. *Hispanska Quinterna* wielka w puzdrze drewnianim.

Druga skrzynia.

It. 16 szalamagiow w puzdrach.

Trzeczya skrzynia.

Dwye *Quinternie Niemieczkie.*
It. Cztery puzdra *fletni*, po 12 w każdym.
It. 2 puzdra, swanczarskich pisczalek w nich 14.
It. 12 Szalamaiow w puzdrach drewnianich.



It. 4 puzdra czynkow w kazdim po 4 pisczalkach.
It. W iednim puzdrze drewnianim 5 pisczalek swanczarskich.
It. W drugim puzdrze swanczarskich pisczalek 7.
It. W drugim puzdrze drewnianim *fletow* 6.
It. 6 zelaz do *pomortow* miedzianych.
It. Zelazo siodme pozloczyste do pomortow.
It. Dwye *lutny* stare.
Arfa 1.

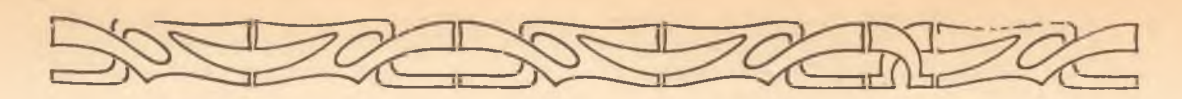
Czwarta skrzinia.

It. 3 wielkye pomorty w puzdrach wielkich.
It. 8 mnieissich *tenorowich*.

R. 1580. Inw. po *Haliczowej*, wdowie po Andrzeju (200, 631): Instrument alias *organy*.
R. 1581. Inw. Włocha *Celsi Bronello* (200, 744): *skrzipicz discantowych* siedmioro, Dwa czugi *basowych skrzipicz*, Czug *skrzipicz kirchrowych* (sluga czelsow powiadal bycz zaplaczonych).
R. 1582. Inw. Jana Bydermana (200, 747): *Lutnia na 12 stron* bez puzdra.
R. 1584. Inw. Krzysztofa Halicza (202, 950): Instrument y *klawikord*.
R. 1585. Inw. Jerzego Schiltkraw (205, 1034): *Clawicymbal*.
R. 1585. Inw. Andrzeja Dzierzawskiego (205, 940): *Lutnia* w puzdrze.
R. 1585. Inw. Michała Leszcza (205, 929): *Regal* stary.
R. 1586. Inw. *Filipa Dzinery Galli* Civ. Crac. (207, 892): *Lutnia* z puzdrem.
R. 1587. Inw. Mikołaja Dumesnid (207, 967 i 978): *Lutenka* zła, Lutenka.
R. 1587. Inw. Marcina Hartmana (207, 1002): *Skrzypice*.
R. 1588. Inw. Jerzego Ryszkowicza (208, 832): Dwa *klawikordy*: ieden wielky, drugi maly.
R. 1588. Inw. Krzysztofa Świętlikowicza (208, 835): *Instrumentow* trzy, ieden cyprisowy wielki a dwa proste małe. *Klawikord. Pedal.*
R. 1588. Inw. Jana Wędelskiego (208, 865): *Clavicord z pedalem* starym.
R. 1592. Inw. Erazma Flaszczyńskiego (214, 1253 sq.): *Regal* w puzdrze, *Lutnia*.
R. 1594. Inw. Stanisława Hennigka (216, 1528): *Klawicimbał j jnstrumencik* mali.
R. 1596. Inw. nieznanej osoby: *Pisczalka* wielka toczona na xtałt *Salamaiow*.
R. 1597. Inw. Jana Cyrusa (radcy krak.; 220, 980): *Instrument*.
R. 1598. Inw. Marcina Scholca (220, 1110): *Cytara* w puzdrze.
R. 1598. Inw. Jana Grosa (220, 1053): *Trąba mosiężna* w puzdrze.
R. 1599. Inw. Bartłomieja Schembeka (222, 1515): *Lutnia* kościana, a dwie luteńce proste. *Cytara niemiecka quatuor vocum.*

II.

R. 1552. Inw. Chodorowskiego, radcy krak. (149, 422): *Tabulatura Choraulos spectans.*
R. 1554. Inw. Anny Spiczyńskiej (151, 121): *Cantilenae* diversae *bohemicae* denuo impressae.
R. 1556. Inw. Stefana Blanka (155, 490): Libellus *canticorum germanicorum* (bis).
R. 1556. Inw. Katarzyny wdowy po Karolu Kuczerze (155, 480): *Flores Musice* [Fior di Musica, Picitona? Motetti del Fiore?]
R. 1558. Inw. Merkera (161, 988): Libellus *cancionum germanicarum.*
R. 1558. Inw. Stanisława Lerma (p. wyżej; 161, 972 sq.): *Tabulatura super chelim, Musica Instrumentalis* [Agricoli?].
R. 1561. Inw. Alberta Kasota (165, 565 f.): Psalterium Polonicum, *Psalterium carmine.*
R. 1561. Inw. Pawła Rossocha (165, 617): *Psalterium carmine.*
R. 1564. Inw. Katarzyny Fabrowej (170, 434): *Musica vetus* (między księgami).
R. 1568. Inw. Andrzeja Winklera (178, 1062): Carminum de S. Stephano aliquot exemplaria variata *Cantilenae quatuor vocum impressae.*
R. 1568. Inw. Laurentego Korcza (p. wyżej; 178, 975 sq.); *Psalterium carmine, Psalterium Germanicum, Partes cantilenarum* in rubeo corregio maiores 18. In nigro corregio *partes* 2, minores *partes* in rubeo 3, in albo corregio 4.



R. 1569. Inw. Erazma Czeczotki radcy krak. (182, 926 sq.): *Tabulatura, Tabulatura wlosska, Tabulatura.*

R. 1571—72. Inw. Stanisława Henningka (p. wyżej, smigmator [mydlarz], civ. crac.; 184, 730). *Tabulaturae*, libelli quatuor. *Partes cantionum* 2.

R. 1578. Inw. Anny Litwinkowej (198, 944): 1. *Harmoniae Osiandri* fol.— ffl. 1.

R. 1578. Inw. Andrzeja Szadka (198, 1406): *Cantional.*

R. 1578. Inw. Zygmuta Miączyńskiego (198, 1388 sq.): *Cantional polski.*

R. 1578. Inw. Stanisława Kotlickiego (198, 1358): *Opusculum Musicae* noviter constructum [congestum? compilatum? Felsztyna?].

R. 1578. Inw. Grzegorza Mikułowiensis (198, 1219): *Pyesni czeskye.*

R. 1586. Inw. Stefana Dives (księgarz, 207, 598): *Himni Ronsardi* 4º *gallic.* gr. 6. *Les cantiques de Maison* in 12º—gr. 6.

R. 1590. Inw. Krzysztofa Gosdkowicza (212, 512); *Cantional,* albo raczey *Tabulatura do lutnie.*

R. 1590. Inw. Jerzego Berk'a (złotnik, civ. crac.; 212. 570); *Cantional czeski.*

R. 1592. Inw. Sebastjana Łabędzkiego (214, 1232(: *Musica Chodeny.*

R. 1594. Inw. Melchiora Scholtza (216, 1688): *Canticzky do citary.*

ZDZISŁAW JACHIMECKI.

PRÓBY PRZEKŁADÓW WAGNERA

LOHENGRIN, akt III, scena 2.

LOHENGRIN.

Już słodka milknie pieśń; dziś sami my,
Od chwili, gdym cię ujrzał — pierwszy raz
Dziś nie istnieje dla nas świat ten zły,
Ciekawe ucho nie podsłucha nas.
Elzo, małżonko, dziewico słodka ty!
Czyś szczęsną jest, spełnioneż twoje sny?!

ELZA.

Jakże ty zimno szczęście me nazywasz,
Dziś zda mi się, żem niebios przeszła próg—
Słodko ku sobie serce mi porywasz,} dwa
Czuję rozkosze, które zsyła Bóg. } razy

LOHENGRIN.

Choć sama szczęsną dzisiaj się nazywasz
Mnie wiedziesz także gdzieś pod niebios [próg —
Słodko ku sobie... (i t. d. jak wyżej (*razem*).

LOHENGRIN.

Jak błogą dla mnie teraz miłość nasza!
Pragnieniu serc życzliwy sprzyjał los;
Skroń miano zbawcy twego mi okrasza,
Lecz wiódł mnie tu miłości rzewnej głos:
W twem oku niewinności płomień tlił,
Twój kazał wzrok, bym sługą twoim był!

ELZA.

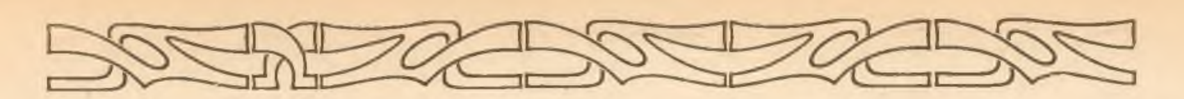
Jam wcześniej już, jam wcześniej cię [widziała,
W śnie miłym tyś przed okiem duszy stał,
A gdym na jawie ciebie ujrzała,
Poznałam, że to Bóg cię do mnie słał.
Spojrzenie twoje serce mi stopiło,
U stóp twych chciałam biedz jak wartki [zdrój,
Jak kwiat, do życia słońca wskrzeszon siłą,
Tak ja ożyłam dziś na widok twój.
Czyż to tylko miłość? Jak nazwać mam to [słowo,
Którego w serca drżeniu słyszę dźwięk,
Ach, jak twe imię, coś skrył tak surowo,
Że w szczęście moje wplata dziwny lęk!

LOHENGRIN.

(*Pieszczotliwie*) Elza!

ELZA.

Jak słodko imię me z twych ust wylata,
Dźwiękiem się twego nie dasz pieścić mi?
W chwilach miłości zdala tak od świata,
Dziś niech na wargach moich słodko drży.
(Lohengrin: „O słodka ty!")
W ciszy, gdy wszyscy w śnie,
Ja jedna tylko chcę ci szeptać je.



LOHENGRIN (*obejmuje Elzę i pokazuje przez otwarte okno ogród*).

Słodkich czyż ze mną tych nie wchłaniasz woni?
O, jakże błogo pieszczą zmysły mi!
Tajemną pieśnią wszechświat cały dzwoni
Barw uroczych tęcza zdala ku nam lśni.—
Oto czar taki przykuł mnie do ciebie,
Kiedym po raz pierwszy twoją ujrzał twarz,
O ród jam nie pytał, widząc cię w potrzebie
Jam zbawił cię, a dziś mnie mężem masz.
Jako te wonie, płynące z ciemnej nocy,
W zmysły me wszystek swój wlewają wdzięk,
W niewinność twą jam wierzył z całej mocy,
Choć tylkom słyszał skargi twojej jęk!

. . . .

LOHENGRIN.

Ufność bez granic wszakże miałem w tobie,
Przysiędze twej jam posłuch chętnie dał;
Mego zakazu nie łam w szczęścia dobie,
Wyżej od wszystkich niewiast jam cię cenić chciał!
(*zwraca się nagle ku Elzie z miłością*)
W ramiona pójdź, ty czysta, droga!
Ach, serca mego poznaj żar;
Niech z oczu twoich spłynie jasność błoga,
W nich szczęścia mego wszystek czar
(*Płomiennie*) O niech w rozkosznem upojeniu
Oddechu twego piję woń!
Niechaj w miłosnem twem wejrzeniu
Twych uczuć całą zgłębię toń!
Dziś moja w rękach twych zapłata,
Za wszystko, co ci mogłem dać,
Z całego żaden człowiek świata
Tak szczęsnym się nie może zwać!
Choćby mi król dał swą koronę,
Słuszniebym dziś mógł wzgardzić nią.
W tem jednem trudy me spłacone,
Gdy dasz mi czystą miłość swą!
Więc przed zwątpieniem strzeż swe serce,
Wybawcy dziękuj, ufaj mu!
Jam nie żył w mrokach i w rozsterce,
Z jasności krain zszedłem tu!

ELZA.

Przebóg, cóż słyszeć muszę!
Co rzekły usta twe!
Tyś chciał omamić duszę,
Już wiem, co los mi śle!
Więc to, coś tam zostawił,
To był twój szczęsny los,
Żeś w blaskach tam się pławił,
Tęsknoty słyszysz głos!
Choć klnę się Bogiem w niebie
Nie wierzysz w śluby me?
W dzień jakiś stracę ciebie...
Już mam przeczucia złe.

LOHENGRIN.

Kres położ twej udręce.

ELZA.

Ty to mnie męczysz sam!
Mam liczyć w srogiej męce,
W dniach ilu wrócisz tam?
W obawie, że mnie rzucisz,
Przybledną lica mi,
Gdy potem tam powrócisz,
Ja w nędzy skończę dni!

LOHENGRIN.

Pełną zostaniesz czaru,
Gdy wiernie spełnisz ślub!

ELZA.

Ach, uczuć mych bezmiaru,
Dowiodęż wśród tych prób?
Nieziemska twoja postać
I zesłał ciebie cud;
Ufną czyż mogłam zostać?
Więc sprowadź koniec złud!...
(*Recitativo*). Czujny miej słuch,
Nie słyszysz kroków w dali?
(*Wpatrzona błędnym wzrokiem*).
Lecz tam twój ptak, twa łódź!
Już zbliża się, po bystrej rzeki fali,
Tyś wezwał go! Skróć męki moje, skróć!

LOHENGRIN.

Elzo, skończ już, okropny poskrom szał!

ELZA.

Nic nie da mi spokoju,
Nie wyrwie z szału mnie,
Jak — choć w śmiertelnym znoju —
Kto jesteś, dowiem się!

LOHENGRIN.

Co w oku twojem czytam?

ELZA.

Nieszczęsny, drogi ty!
Słysz, o co ciebie pytam!
Twe imię wymień mi,
Gdzie jest twój ród?
Twe imię zdradź?!

. . . .

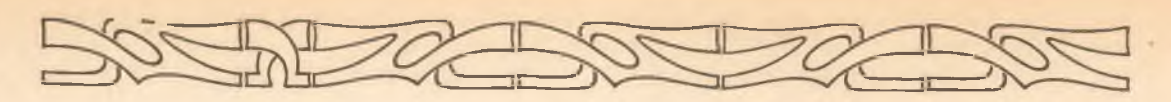
TRYSTAN I IZOLDA

AKT I.

IZOLDA.

Mój wybrany, utracony, wielki, święty, mężny, tchórz!
Śmierć już czyha nań! Śmierć pochłonie go!

. . . .



Rozpaczy okrzyk rozdarł pierś!
Stanęłam przy nim, w rękach tkwił miecz,
By dumną jego głową śmierć pomścić
[Moroldową.
Od łoża swego podniósł wzrok,
nie na rękę i nie na miecz,
on spojrzał mi w głąb oczu.
Widok nędzy tej całą mną wstrząsł; a miecz
[wypadł mi z ręki!
Zadaną przez Morolda, leczyła ranę, Izolda...

AKT II.

BRANGÄNA.

Gdy na pokładzie tam, z Trystana drżących
[rąk,
Izoldę swą, prawie bez życia, stary odebrał
[król,
a wszyscy wzruszeni zwracali k' niej wzrok,
[król dobrotliwy,
z miłą trwogą, że podróż znużyła cię, wobec
[wszystkich biadał w głos:
tam jeden był, widziałam go ja, jak z Try-
[stana ócz nie spuszczał;
złośliwie jak kot, skrycie jak lis, śledził
[on w druha twarzy
by znaleść zdrady znaki.
Jak was śledzi spotykam go: już ściąga
[sieci swe,
Melota strzeżcie się!

IZOLDA.

Ta co w piersi mej wznieciła żar,
co w serce wlała szczęścia czar,
co w duszy jest jak słońca moc —
dziś *miłość* chce, by zeszła noc,
by tam świeciła jasno,
gdzie dzienne światła gasną...
Pochodnię, choć życia mego w niej światło,
Śmiejąc się zgasić nie waham się.

TRYSTAN.

Podstępny zaś dzień, co zazdrość wzbudza—
[dzielił nas jego kłam,
lecz nie mylił swą złudą!
Jego próżny blask, jego przepych i czczość
[wyśmieje,
komu noc uświęci wzrok:
jego światła, co razi, lotne połyski już
[nie łudzą nas.
Kogo śmierci raz tknęła się dłoń,
kto poznał już tajemnic jej toń,
ten dzienne złudy, sławę, cześć,
władzę i zysk co ślepi wzrok —
jak słońca pył na niebie —
odrzucił w dal od siebie!
Gdy go mamią blaski złote
jedną zna on tęsknotę,
tęsknotę tam, gdzie w świętą noc,
prawiecznie, prawdziwie doń, miłość
uśmiecha się!

TRYSTAN I IZOLDA.

O zstąp ku nam miłości nocy,
daj zapomnieć, że to życie;
przyjmij mnie na łono swe,
z więzów świata uwolń mnie.
Ostatnie zgasły już promienie;
wsze wspomnienia, marzeń cienie:
wszystkie myśli, pamięć całą,
świętych zmierzchów moc przeczucia
gaszą strachy złud —
świato-zbawczy cud.
W piersiach nam dziś słońce się skryło,
szczęście śmieje się gwiazdką miłą.
Twój czar mnie błogą siecią spowinął,
przed okiem twojem słodkom się rozpłynął;
Dwoje serc i dwoje ust,
w jednem tchnieniu dwoje tchnień; —
wzrok oślepia szczęście błogie,
już blednie świat z swojemi blaski:
co w złudzie czczej złoci nam dzień,
mamiącem widziadłem myląc nasz wzrok;
jam jest wtedy ten świat:
życie szczytnej rozkoszy, świętej życie
[miłości,
w wiecznie niezbudzonym,
błogim,
lecz świadomym śnie!

. . . .

Już śmierć nas okrywa skrzydłem swem
wiecznym nas obdarza snem,
już bez lęku,
niezbudzeni,
w błogim związku połączeni
jedną my istnością:
będziemy żyć miłością.

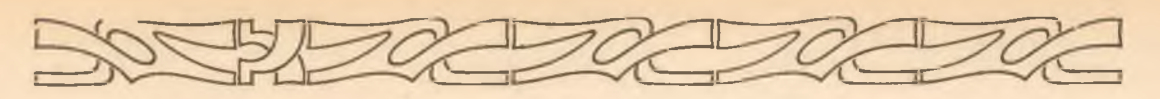
TRYSTAN.

Ten kraj gdzie wieść cię mam,
nie świeci słońce tam:
to kraj gdzie wiecznej nocy chłód,
skąd matka swój wydała płód,
gdy mnie poczęła z ojca zgonem,
by życie martwem już dać mi łonem.
Co, gdym ja zaczął żyć,
jej schronem jęło być,
cudowny nocy mrok,
gdzie zwracam dziś swój krok:
to daje ci Trystan,
w tym kraju jest on pan:
czy za nim wiernie pójdziesz tam,
odpowiedź mu, Izold!

AKT III.

TRYSTAN.

Jakże miło, pięknie, błogo.
płynie ku mnie morską drogą?
po słodkich kwiatów jasnej fali
lekko mknie jej okręt w dali.



Śpiewacy norymberscy.

AKT I.

WALTER.

Jedno wiem tylko,
Jedno pojmuję:
wszemi zmysłami
złączyć się z wami!
Gdy na nic miecz mój; to się spodziewam,
że dziś was mistrzem sobie wyśpiewam.
Chcę wam dać mą krew!
dla was
Piewcy święty śpiew!

TERMINATORZY.

Jedwabne śmieją się kwiatki doń,
czy dziś je pan rycerz włoży na skroń?

WALTER.

Na zamku mym w zimowe dnie,
gdy wszystko w śnieżnym tonie śnie,
jak pięknym był wiosenny czas,
jak wróci wiosna w pełni kras —
ze starych ksiąg, co ród ma nasz,
z rozkoszą zawsze czytam:
Waltera, pana z Vogelweid,
o radę w pieśniach pytam.
Gdy zieleń już okryje bór,
gdy ptaszął zewsząd zabrzmi chór;
com słuchać pośród kniej i łąk,
nauczył się ze starych ksiąg,
to brzmiało w lesie całym wkrąg,
tych śpiewów ja słuchałem,
na Vogelweid pośród moich gór,
śpiewakiem tam zostałem.
Co nocy czar,
co leśny jar,
co z ksiąg i kniej poznałem,
co w piersi stwarza tajny żar,
opiewam to z zapałem;
jak pędzi koń,
jak dźwięczy broń,
ochoczy tan,
gdy w kwiatach łan,
to słucham ja z skupieniem:
a życia mego szczytny plon,
jedynem mem pragnieniem,
do własnych słów mieć własny ton,
tak pieśni moje głosić;
mistrzowską pieśń przed mistrzów tron,
odważam się zanosić!

BECKMESSER.

Mistrz Vogegesang, chwali go w głos,
bo śpiewu uczył go szczygieł lub kos?!..

AKT II.

HANS SACHS.

Bzów słodka woń dolata
kołysze zmysły mi!
na urok tego świata,
ach, już w duszy pieśń mi brzmi.
Lecz pocóż sam sobie wbijam ćwiek?
Jam przecież jest — ot — prosty człek!..

. . . .

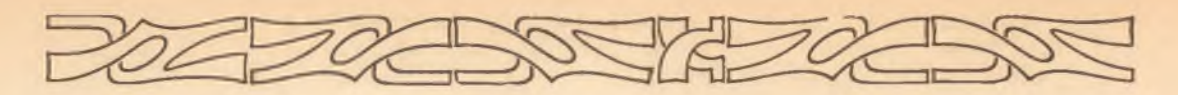
Choć stara pieśń, lecz nowy był twór,
a brzmiał jak w maju ptaszął chór...
Ten ptak co w czasie prób,
żadnemu nie był w smak majstrowi;
ma on rozkoszny dziób,
więc się podobał mnie, Sachsowi!

. . . .

O tak, na zawsze on sobie zaszkodził
a mistrzem już nikt nie uzna go;
gdy ktoś się mistrzem urodził
majstrowie to mają za wielkie zło!

HANS SACHS.

Jerum! Jerum!
Hallahallohe! Oho! Tralala! Tralala.
Oho!
Gdy Ewę z raju wygnał Bóg,
W świat każąc iść niebodze,
Katuszą bosych były nóg
Kamienie na jej drodze.
Nie było Panu lżej,
Bo nóżkę lubił jej:
„Więc mi anioła zaraz zwij: —
w mig biednej Ewie buty szyj,
A, że i Adam też się wlókł,
Na ostrym głazie nogę stłukł,
By mógł podążać wzdłuż i wszerz,
Więc i jemu buty zmierz“!
Jerum! Jerum!
Hallahallohe! Oho! Tralala! Tralala!
Oho!
O Ewo! Ewo! jakżeś zła!
Za ciebie los mnie schłostał,
Bo za to, że człek nogi ma,
Dziś anioł szewcem został!
Strzedz było raju bram,
Kamieni niema tam.
Z twych młodych lat wynikły błąd,
Dziś w nos mi wpędza smoły swąd,
Że chciał też Adam grzesznym być,
Kluć szydłem muszę, dratwą szyć;
Anioła gdybym nie był wart,
Szewcem byłby dzisiaj czart!
Jerum! Jerum!
Hallahallohe! Oho! Tralala! Tralala!
Oho!
O Ewo! słuchaj moich skarg,
Wiedz jaki los mój srogi,
Co stworzył szewc i niesie w targ,

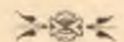


Deptają ludzkie nogi!
Zwątpiłby w człeku duch,
Lecz anioł jest mój druh.
I często mnie do raju zwał,
Bym tam na buty miarę brał,
Lecz gdy zatrzyma w niebie rad,
U ustóp mych leżeć będzie świat,
Hans Sachs w pokoju spędzi dni —
— Szewc — poeta — wierzcie mi.

AKT III.

SACHS.

Me dziecię, Izoldy i Trystana
los smutny dobrze znam:
Sachs mądry — chwalić Pana —
być Markiem nie chce sam.



KRONIKA.

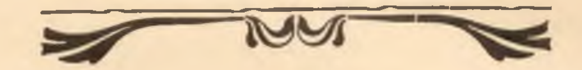
= Do dzisiejszego zeszytu „Przeglądu muz.“ dołączamy prospekt jedynego w Warszawie Zakładu Gimnastyki rytmicznej p. F. Kutnerówny.

= DYREKCJA OPERY WARSZAWSKIEJ wydała drukiem broszurkę zawierającą skład personelu operowego (z podobiznami artystów) oraz repertuar na sezon 1911—1912.

= POMNIK WALTHERA VON DER VOGELWEIDE. W Duchnowie (Dux) odbyło się uroczyste odsłonięcie pomnika Walthera von der Vogelweide. Pomnik jest dziełem rzeźbiarza Bernardo Marra.

= NOWE DZIEŁO HUMPERDINCKA. Popularny autor „Jasia i Małgosi“ wykańcza obecnie partyturę wielkiej pantominy religijnej, której treść zaczerpnięta została ze starej legendy nadreńskiej. Humperdinck przygotowywał się do pracy o tak odmiennym i nowym dlań charakterze, studjując gruntownie pieśni religijne i ludowe z XII i XIII wieku. Tematy stare, proste i naiwne będą zresztą opracowane w sposób zupełnie współczesny, właściwy Humperdinckowi. Premiera tej nowości jest zapowiedziana na listopad w londyńskim teatrze „Olympia“. Nie małą osobliwością tej premiery będzie poważna liczba wykonawców, dwa tysiące osób bowiem uczestniczyć w niej będzie, jako chóry, orkiestra i soliści.

= MUZEUM LISZTA. W miejscowości Roiding pod Oedenburgiem odbyło się uroczyste otwarcie muzeum imienia Liszta. Muzeum urządzono w domu, w którym się Liszt urodził.



Muzyka na prowincji.

= SANDOMIERZ. 10 września odbył się tu koncert, urządzony staraniem miejscowego Towarzystwa muzyczno-dramatycznego, z udziałem p. Marji Kamińskiej-Latoszyńskiej, znanej pieśniarki, która wykonała z dużem powodzeniem szereg pieśni Chopina, Moniuszki, Karłowicza i innych. Jednocześnie wystąpiła na tym koncercie panna Stefanja Jagodzińska, pjanistka, zdobywając zasłużone uznanie publiczności za piękne odegranie utworów Chopina, A. Michałowskiego, Moniuszki, Melcera i A. Rubinsteina.

= FASTÓW. Urządzony staraniem ks. Szeptyckiego koncert w nowobudującym się kościele fastowskim dla powiększenia funduszów na wykończenie świątyni odbył się z wielkiem powodzeniem. W koncercie brali udział: znakomita śpiewaczka Olimpja Boronat (hr. Rzewuska), mistrz Stanisław Barcewicz oraz wirtuoz gry na organach prof. Surzyński. Świątynia przepełniona była publicznością.



Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje. rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12—1.
Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 66, m. 9 od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Szymańska Marja, Nowowiejska 18.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, Złota 26. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Krucza 24—7.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22,
Stempińska Stanisława Nowowielka 14 m. 20 przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 3 — 4.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Piwna 3.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Klajn Al. prof., Wspólna 56 ,m. 9.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor. Krucza 23.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Nauczyciele gry na kontrabasie.

Lewit A., Członek Warsz. Ork. Symf. Nowolipie 40—40.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Godecki Tomasz, Ś-to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Chmielna 32.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej.

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14
Warszawski Związek muzyków, Chmielna 30.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

T. Mazurkiewicz (Dyr. Tow. Muzycz.) lekcje gry fortepianowej, teorji i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według meto dy Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś-to Jakóbski № 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Teatyńska 9.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Berlin.

Janczewska-Rybałtowska, pianistka, Uhland-[strasse 45.

Neumark Ignacy, kapelmistrz i korepetytor solistów operowych Charlottenburg Grolmanstr. 23 III.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,
